

Poyato Sánchez, Pedro  
La forma narrativa en *La mala educación* (Pedro Almodóvar, 2004)

ISSN: 2172-9077

## LA FORMA NARRATIVA EN *LA MALA EDUCACIÓN* (PEDRO ALMODÓVAR, 2004)

*Narrative form in Bad Education* (Pedro Almodóvar, 2004)

Pedro Poyato Sánchez –  <http://orcid.org/0000-0003-2511-5392>

Universidad de Córdoba - [pedro.poyato@uco.es](mailto:pedro.poyato@uco.es)

BIBLID [(2172-9077)9,2014,207-232]

Fecha de recepción del artículo: 25/09/2014

Fecha de aceptación definitiva: 05/11/2014

**RESUMEN:** Uno de los rasgos que identifican el drama almodovariano último es sin duda la forma narrativa, caracterizada por una ordenación de los acontecimientos que juega con la cronología –lo que a veces da lugar a verdaderos laberintos narrativos–, y por la variedad de voces que narran esos acontecimientos. El objetivo de este trabajo es el análisis de la forma narrativa en *La mala educación* a partir de cómo son conjugadas las voces narradoras y las distintas capas temporales que sucesivamente van siendo desplegadas en el filme.

**Palabras clave:** Cine, Almodóvar, Forma narrativa, Voz narrativa, Cine en el cine.

**ABSTRACT:** One of the features which characterizes Almodovar's last drama is, undoubtedly, the narrative form. The way in which events are ordered, playing with chronological time, results in intricate narrative labyrinths due to the variety of voices narrating those events. The aim of this work is to analyze the narrative form in *Bad Education*, from the point of view of how those voices and the different temporal layers displayed in the film are combined.

**Key words:** Film, Almodóvar, Narrative form, Narrative voice, Film within film.

### 1. Introducción

Desde que *La mala educación* se dio a conocer como proyecto de Almodóvar, despertó el recelo de ciertos sectores del país debido sobre todo a cómo abordaría el motivo que se presumía central: la educación en los colegios religiosos de la España de los sesenta, y en especial los atropellos y acosos sexuales de los curas. El estreno del filme puso de manifiesto el recato que presidió el tratamiento de este motivo, hasta el punto de que los abusos y acosos de los religiosos –por mucho que se dejaran notar en el título del filme– resultaron ser a la postre no tanto un fin en sí mismo, como el pretexto del que se valía el relato para introducir uno de sus núcleos narrativos fundamentales, el chantaje, desarrollado a su vez según dos trayectos diferentes, uno en el

ámbito de la ficción, y el otro en el de la realidad, pero con notables concomitancias entre ellos.

De ello pretendemos ocuparnos en el presente artículo, dentro de un estudio más amplio dedicado, como recoge el título que hemos dado al mismo, a la forma narrativa del filme, es decir, al dispositivo a través del cual la historia es formalizada como relato fílmico (Genette, 1989, p. 27). Una historia por lo demás de argumento bien sencillo: dos amigos de la pubertad, Ignacio y Enrique, se enamoran el uno del otro en el colegio donde están internados. Descubiertos por el padre Manolo, enamorado a su vez de Ignacio, Enrique es expulsado del colegio. Pasado el tiempo, Ignacio fabula su venganza en forma de relato literario, *La visita*, que incluye también algunos de los pasajes vividos en el colegio. Tras corregir algunas escenas, entre ellas la final, después de un viaje a Galicia, Enrique opta por llevar al cine el relato de Ignacio. La aparición durante el rodaje del verdadero padre Manolo servirá para que este cuente la historia real de lo sucedido. Pues bien, en lo que sigue nos ocupamos, siguiendo los presupuestos metodológicos establecidos por la narratología fílmica (Stam; Burgoyne y Flitterman-Lewis, 1999; Gaudreault y Jost, 1995), de la forma que relata en el filme esta historia atendiendo para ello a la conjugación de capas temporales y voces narradoras que sucesivamente van siendo desplegadas. A lo largo de este estudio inevitablemente irán apareciendo temas y motivos recurrentes en el drama almodovariano, así la presencia del cine en el cine, una amplia gama de referencias intertextuales, y determinadas imágenes conjuntadas en programas iconográficos (Poyato, 2014, p. 121); temas a los que prestaremos igualmente la atención debida.

## **2. Los títulos de crédito: grafiti, collage y diégesis**

*La mala educación* arranca con la imagen (fig. 1) de una pizarra escolar de color negro sobre la que, dibujados con tiza o pizarrín blanco, pueden verse varios falos en erección, una felación, una mujer echada con las piernas abiertas ofreciendo su sexo, una calavera, el logotipo típico de la falange con el yugo y las flechas, una cruz y un corazón. Con motivos alusivos al sexo, la muerte, la política, la religión y el amor se abre, pues, el filme en este notable grafiti, expresión gráfica bastante común por lo demás en los espacios escolares de la España de los años sesenta.



Fig. 1

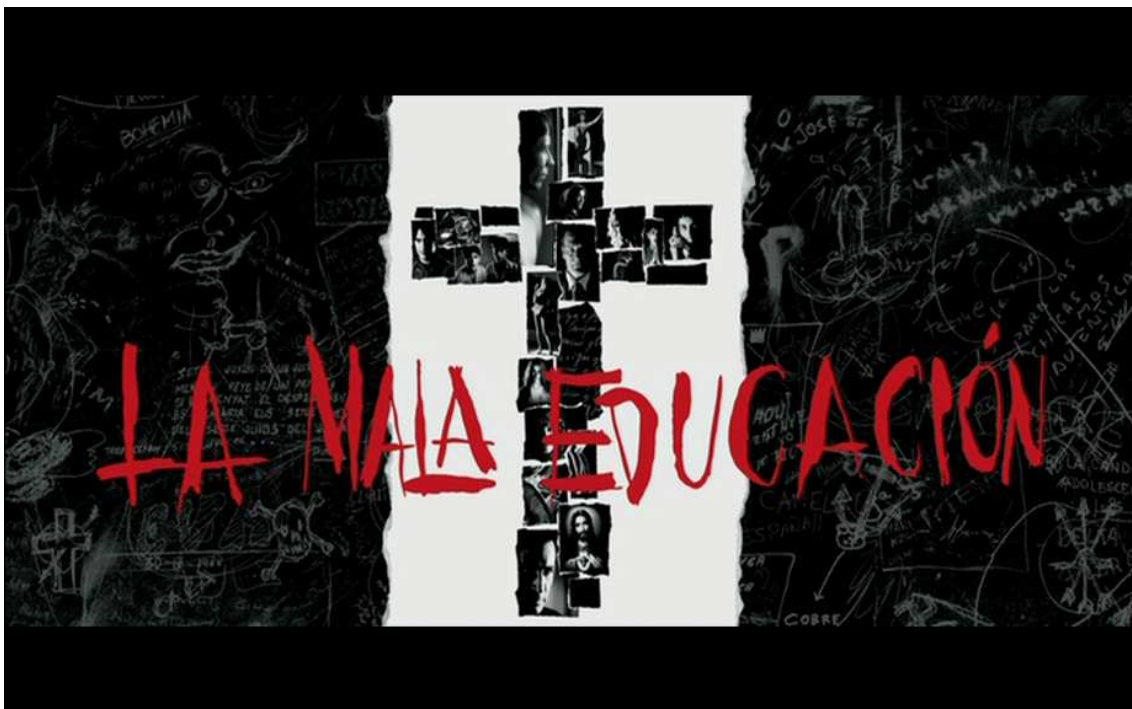


Fig. 2

Tras esta imagen primera, la pantalla se rasga verticalmente para abrir paso a una cruz elaborada con pequeñas fotografías sobre la que se escribe con mayúscula y letras rojas la autoría: “Un film de Almodóvar”, e, inmediatamente después, el título del filme: “La mala educación” (fig. 2). Estamos ante una caligrafía propia de las películas de terror, género cinematográfico muy popular

en los años sesenta, que prosigue en cierto modo la línea de sentido introducida por el plano anterior, si tomamos en consideración el miedo –sobre todo al castigo– que en buena medida presidía la educación escolar de la época. Y luego, acompañando los nombres de los diversos componentes de los equipos artístico y técnico del filme, las imágenes siguientes resultan protagonizadas por dibujos y fotografías alusivos al papel desempeñado por cada uno de ellos, como recortes de prensa, tiras de celuloide, diseños arquitectónicos, tijeras, reproductores de sonido, etc., además de figuras recurrentes como cuadros del Sagrado Corazón de Jesús, jeringuillas, una calavera, un esqueleto, un dibujo del rostro de Sara Montiel, chicas de revista, travestis, dibujos de penes, fotografías de niños rezando, un dibujo del aparato reproductor masculino (fig. 3), otro dibujo que reproduce el fotograma más representativo de la película *Marcelino, pan y vino* (fig. 4), etc.

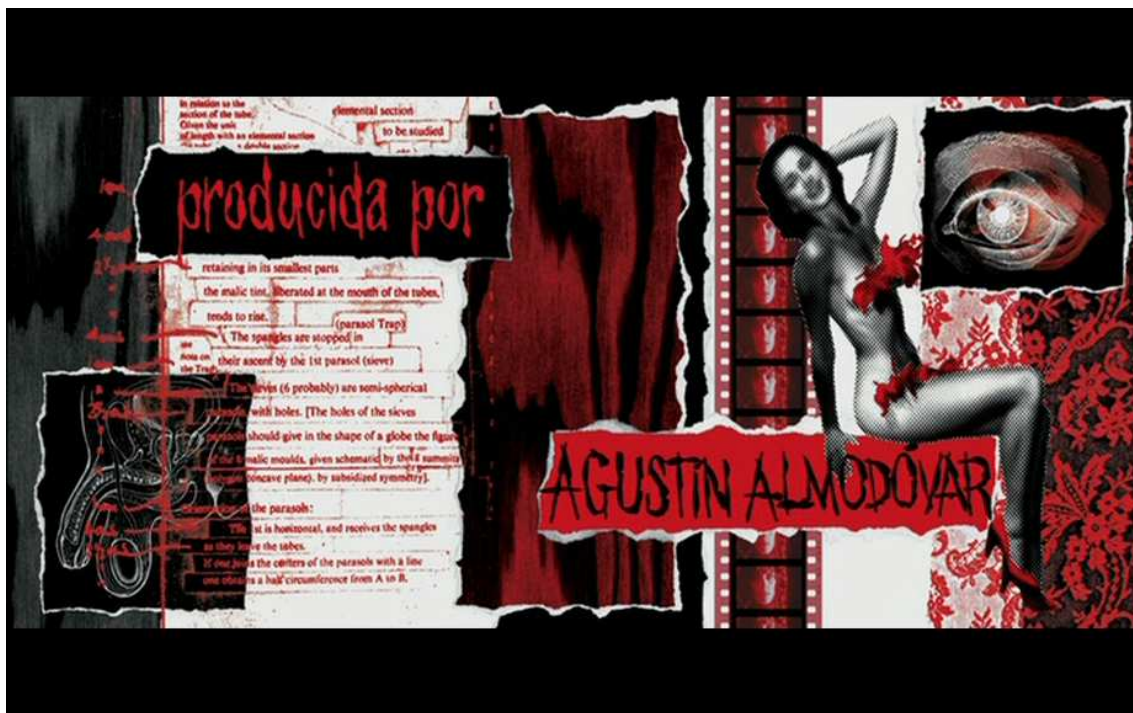


Fig. 3

Se conforma así una especie de *collage* en negro y rojo que a la vez que insiste en los temas barajados por el filme –la religión, el sexo, el amor, la muerte, la droga...–, sugiere relaciones entre ellos no carentes de interés: así el dibujo del pene erecto, figura alusiva al sexo, puede vincularse al del pene como órgano fisiológico, en una combinación que remite a la pedagogía esquizoide practicada durante el franquismo: la oficial, para la que el pene era órgano exclusivamente secretor, y la prohibida, donde el pene se exhibía como



miembro sexual. Por su parte, el dibujo que reproduce el fotograma de *Marcelino, pan y vino* reúne cine, niñez y religión, precisamente tres de los elementos cuya conjugación va a presidir una buena parte del metraje del filme. Finalmente, por su vinculación al cuerpo desnudo de una mujer, el ojo dibujado en otra de las imágenes es caracterizado como órgano *voyeur* asociado al pecado.



Fig. 4

Pero además de la extraordinaria riqueza plástica y protonarrativa, este segmento de los créditos se continúa, lo que potencia aún más su notable espesor textual, con el movimiento de escritura siguiente: una vez que ha salido desplazado de la imagen, el crédito último, "Guión y dirección Pedro Almodóvar" (fig. 5), mantiene sin embargo su fondo puntillista en blanco y negro, fondo que sin solución de continuidad va tornando hacia un puntillismo cromático a partir del cual acaba configurándose una imagen sobre la que puede leerse: "Guión y dirección Enrique Goded" (fig. 6). Un *travelling* de alejamiento posterior descubre que esa imagen es la del cartel de un filme del director de cine Enrique Goded (Fele Martínez), a quien, al final del movimiento de cámara anterior, vemos hojeando las páginas de noticias de un periódico en las que trata de encontrar ideas para la preparación de su siguiente película. Un cartel sobreimpresionado contextualiza este espacio-tiempo: "Madrid, 1980".



Fig. 5



Fig. 6

Esta operación de escritura anterior conecta dos zonas independientes de la enunciación cinematográfica (Stam; Burgoyne y Flitterman-Lewis, 1999, p. 120): la llamada extradiegética, donde opera el autor del filme –narrador cinematográfico, en términos enunciativos–, y la diegética, donde operan los actores delegados –narradores y personajes, en términos enunciativos–. Es así como el filme no solo no separa, como mandan los cánones institucionales, ambas

zonas, sino que, a través de su coexistencia –materializada en el fondo puntillista de la imagen– tiende a soldarlas. Análogamente a como *Carne trémula* conectaba (Poyato, 2012, pp. 132-135) dos diégesis distintas, el universo narrativo del filme y el de *Ensayo de un crimen* (Buñuel, 1955), *La mala educación* enlaza extradíégesis y diégesis, según un trazado formal que convierte a Enrique Goded en trasunto de Pedro Almodóvar. Por lo demás, a la contextualización histórica inscrita por el grafiti de los títulos de crédito, la España escolar de los años sesenta, se añade ahora una segunda, los años ochenta, justo cuando Almodóvar empezaba, como Goded, a hacer cine<sup>1</sup>.

### 3. El texto “La visita” y su lectura en imágenes: la presencia de Sara Montiel

La inesperada visita de Ignacio Rodríguez, su antiguo compañero del colegio, facilita a Enrique un guion, “La visita”, que Ignacio ha escrito a partir de una historia que incluye los años que ambos pasaron juntos en el colegio. Ignacio, que ahora se hace llamar Ángel Andrade (Gael García Bernal), se ofrece para interpretar el papel de Zahara, y así lo solicita a Enrique amparándose en su experiencia como actor en obras –que él mismo enumera, acompañando su discurso con fotos de la representación de cada una de ellas– como *El retablillo de San Cristóbal*, de García Lorca, o *Adán y Eva*, de Mark Twain. Al igual que otros filmes de Almodóvar, también este se detiene en introducir, en esta ocasión por boca del personaje, títulos de obras señeras del teatro mundial. Y si, por otro lado, tomamos en consideración que Ignacio, autor del guion del filme *La visita*, se hace llamar Ángel Andrade, no es difícil pensar en *Raza* (José Luis de Heredia, 1941), película emblemática del cine español cuyo guion fue escrito, como es sabido, por Franco con el pseudónimo de Jaime de Andrade. De este modo, pero ahora sin nombrarlo, el filme introduce también, al hilo de esta vinculación entre los dos Andrade, un título señero del cine español. *La mala educación* hace referencia así a otras obras, si bien en este caso, dado que no hay incorporación alguna de elementos de su interior, podríamos hablar (Seguin, 2009, pp. 173-200) de ausencia de “macareos”.

<sup>1</sup> Aun cuando Almodóvar haya negado que *La mala educación* sea una película autobiográfica, lo cierto es que la misma presenta notables concomitancias con la vida del director manchego.



Al marcharse Ángel, Enrique no puede evitar dirigir su mirada hacia el guion “La visita”, como subraya el correspondiente plano subjetivo, un plano detalle del manojito de folios. Mas cuando el plano siguiente muestra de nuevo a Enrique leyendo el guion, comprobamos que no se encuentra ya en el mismo lugar, la oficina de la productora, sino en el salón de su casa. La eliminación del final de la escena anterior y del comienzo de la que le sigue ha generado este salto, este tránsito espacial, que el espectador descubre solo a posteriori, en un rasgo formal que, como se verá, no es sino el preludio de los nuevos saltos espacio-temporales sobre los que el relato va a ir estructurándose. Pues bien, acomodado en el salón de su casa, Enrique lee el guion de “La visita”: la voz que entonces emana de lo en él escrito es acompañada por un *travelling* de alejamiento hacia la ventana de la estancia hasta conformar un plano cuya geometría compartimenta la imagen (fig. 7). Pero enseguida esa voz se transforma en imágenes, transformación coincidente con una reducción del formato fílmico que quiere marcar así esta inmersión en el correspondiente espacio-tiempo evocado. Puede decirse, por tanto, que Enrique, en su condición de director de cine, lee en imágenes, lo que en términos enunciativos responde a un dispositivo comandado por un narrador, el autor del guion de “La visita”, y un invocador de las imágenes, Enrique.

Las primeras imágenes invocadas nos sitúan en el edificio abandonado de lo que un día fue el cine *Olimpo*, una de cuyas paredes aparece empapelada con los restos superpuestos de todo tipo de carteles publicitarios, en una suerte de *collage* (fig. 8) que la erosión del tiempo ha ido elaborando. Un fundido encadenado reconstruye entonces uno de los carteles, concretamente el que anuncia la revista nominada “La Bomba”, cartel que, una vez reconstruido, es ubicado en el interior del local donde se representa la revista. Pero antes de esta operación que rescata y recompone el cartel de “La Bomba”, entre los restos de anuncios que formaban parte del *collage natural*, podía advertirse también la presencia de otros carteles alusivos a las primeras elecciones tras la dictadura, con fotos de políticos, entre ellas, a la izquierda de la imagen, la de Felipe González (fig. 8): he aquí un elemento que sirve de contextualización a este nuevo tiempo, el año 1977, enseguida corroborado por los personajes. De manera que son, pues, ya tres los tiempos convocados: los años sesenta, por un lado, y los años 1977 y 1980, por otro. Tiempos que, comandados por



distintas voces, van a ser yuxtapuestos, *mezclados* –como es frecuente en el drama almodovariano– por el relato en lo que sigue.



Fig. 7



Fig. 8

Volviendo al cartel reconstruido, el filme se interesa por el espectáculo de la revista en él anunciada, deteniéndose en la mostración de un número donde el travesti Zahara, encarnado por Ángel –antes Ignacio Rodríguez–, su cuerpo

enfundado en un brillante traje de lentejuelas con los pechos y el pubis dibujados, emula a Sara Montiel interpretando la canción *Quizás, quizás, quizás*. Estas imágenes de la presencia –corporal– de Sara Montiel cantando la canción poca o ninguna trascendencia tienen, sin embargo, en el devenir narrativo, y ello porque las mismas están destinadas a formar parte de un conjunto iconográfico, más que narrativo, que habrá de completarse, como se verá, con la presencia de otras Saras Montiel, entre ellas la verdadera, en un segmento que el filme incorporará de la película *Esa mujer* (Mario Camus, 1969).

Este primer corte de la historia relatada en el guion “La visita”, producto, como luego sabremos, de la fantasía de Ignacio, concluye con el encuentro casual de Zahara con su compañero de colegio Enrique, a quien acaba identificando en la cama, después de la relación sexual mantenida con él, en una escena que pone de manifiesto la presencia del cuerpo en el universo abiertamente homosexual en el que se desarrolla el filme<sup>2</sup>. Un corte de montaje nos devuelve momentáneamente al Enrique de la vida real, quien, un tanto sorprendido por este doble suyo de la ficción, continúa leyendo el guion, que prosigue allí donde Zahara, acompañada de su amiga Paca (Javier Cámara), se dirige al colegio, al encuentro con el padre Manolo.

#### 4. “La visita” en el interior de “La visita”: primera escena

En el colegio, Zahara, que se hace pasar por el hermano de Ignacio, trata de chantajear al padre Manolo valiéndose para ello del relato “La visita”, que Ignacio –según relata Zahara al cura–, antes de morir, escribió sobre su estancia en el colegio y donde denuncia el acoso del que allí fue objeto. Para probarlo, Zahara abre “La visita” por una de sus páginas, y, señalando con el dedo uno de los renglones, dice al padre Manolo que lea. La voz emanada de la lectura por parte del cura de las palabras escritas en esta segunda “La visita” se transforma enseguida en las imágenes correspondientes. Puede verse entonces al padre Manolo, algunos años atrás, en una excursión escolar, junto a Ignacio, este cantando *Moon River*, mientras aquel le acompaña a la guitarra,

<sup>2</sup> Presencia del cuerpo que era también protagonista en la escena ya vista del travestismo de Zahara, como lo será igualmente en escenas posteriores a propósito de la transexualidad de Ignacio o de la bisexualidad de Juan y Berenguer, por ejemplo.

en un plano al que se yuxtaponen otros que muestran el resto de los escolares bañándose en el río: el proceso de ralentización a que estos planos son sometidos convierte la escena en una apoteosis del cuerpo, de los cuerpos desnudos de los adolescentes lanzándose, sumergiéndose y chapoteando en el agua, todo ello impregnado de los azules y los verdes de la propia agua y de la vegetación circundante, y combinado con las notas musicales de *Moon River*.

Pero nos interesa ahora el estatuto narrativo de este segmento, en tanto que conformado por imágenes invocadas, en su lectura, por el padre Manolo a partir del texto escrito en “La visita” segunda, texto contenido a su vez en las imágenes invocadas por Enrique Goded en su lectura del guion “La visita”, y todo ello comandado, como es preceptivo, por el narrador cinematográfico. He aquí el envoltorio narrativo con el que estas imágenes del pasado vivido en el colegio son servidas al espectador; imágenes que, localizadas en el centro de una interesante *mise en abyme*, convocan a la vez a Ignacio, que las escribió; a Enrique, que lee “La visita” marco; y al padre Manolo, que lee “La visita” segunda, relato de ese pasado en el colegio.



Fig. 9

El segmento cinematográfico anterior, donde la canción *Moon River* sirve también, lo veremos enseguida, de elemento de contextualización, se continúa con el padre Manolo persiguiendo a Ignacio, tras alejarse este a toda carrera.

Finalmente, Ignacio cae al suelo: un hilo de sangre mana entonces de su frente segmentándole la cara en dos mitades que luego se separan (fig. 9). Las referencias al cine del segmento, iniciadas con *Moon River*, la canción compuesta por Henry Mancini para Audrey Hepburn en su papel de la película *Desayuno con diamantes* (*Breakfast at Tiffany's*, Blake Edwards, 1961<sup>3</sup>), se continúan ahora con este recurso visual anterior, literalmente tomado de *La concha y el reverendo* (*La coquille et le clergyman*, Germaine Dulac, 1927), filme donde también un cura, en este caso reprimido, persigue a la persona deseada, en esta ocasión una mujer. *La mala educación* completa la forma visual anterior introduciendo entre parte y parte de la cara segmentada de Ignacio el rostro del padre Manolo hasta acabar este imponiéndose en la imagen, su rostro aún fijo en el papel del texto “La visita”, tan sorprendido como emocionado por esta re-visitación que acaba de hacer al pasado.

Mas cuando el montaje da paso de nuevo al plano de la letra escrita de “La visita”, constatamos que no se trata ahora del texto leído por el padre Manolo, sino del que está leyendo Enrique, como así lo ha adelantado ya la recuperación por parte de la imagen de su formato primero. Sobre este plano de Enrique leyendo “La visita”, se oyen, en *off*, unos golpes llamando a la puerta, pero cuando el plano siguiente busca la procedencia de este sonido, constatamos que los golpes no suenan en el presente desde el que Enrique lee, sino en el pasado convocado por el guion, allí donde Zahara prosigue con su chantaje al padre Manolo, como ya se ha encargado de poner de manifiesto otra vez el formato, reducido de nuevo. Es así cómo, del mismo modo que en el arranque, ya lo decíamos, el relato saltaba sin solución de continuidad de un espacio –la oficina, en la productora– a otro –la casa de Enrique–, ahora hace lo propio de una capa temporal a otra, del presente que habita Enrique al pasado del colegio y viceversa, conectando, y con-fundiendo, de este modo historias pertenecientes a tiempos –presente, pasado– y estatutos –realidad, ficción– distintos.

<sup>3</sup> A raíz de que la película recibiera un Óscar a la mejor canción original, esta se hizo muy popular, tanto que se convirtió en uno de los elementos sonoros más representativo de los primeros años sesenta del pasado siglo.



### 5. “La visita” en el interior de “La visita”: segunda y tercera escenas

Convocados de nuevo al pasado de 1977, el padre Manolo continúa leyendo “La visita” segunda, que nos vuelve a trasladar a los años del colegio, concretamente al relato del primer encuentro entre Ignacio y Enrique, en uno de esos partidos de fútbol que por entonces los curas jugaban con los escolares. Pero, al margen de esta información narrativa, lo más atractivo del fragmento vuelve a localizarse en la dimensión visual, concretamente en las imágenes de los curas ataviados con sus sotanas negras jugando a la pelota con los escolares: como en el segmento anterior, las imágenes se ralentizan y, a propósito de un disparo a portería, acaban congelándose en un fotograma que atrapa la estirada del cuerpo del guardameta (fig. 10). Esta imagen, donde la sotana convierte la figura del portero en una extraña forma negra lanzándose tras el balón, encuentra su génesis visual en *Madrid* (Ramón Masats, 1960), una de las fotografías más representativas de la España de los sesenta. De manera que si en el segmento anterior la referencia era el cine –*Desayuno con diamantes*, *La concha y el reverendo*–, ahora lo es la fotografía, esta imagen masatsiana destinada a contextualizar y sintetizar de manera ejemplar la España de su tiempo.



Fig. 10

Sin interrumpir en esta ocasión la lectura de “La visita” segunda por parte del padre Manolo, el filme da paso a otro de los segmentos localizados en ese mismo pasado de los años sesenta, en el colegio, cuando Enrique e Ignacio

habían descubierto ya su amor. El segmento se ubica en el cine *Olimpo*, adonde los dos escolares acuden a ver una película que resulta ser la ya citada, *Esa mujer*, protagonizada por Sara Montiel. Como en los anteriores, destaca en este segmento la doble dimensión de las imágenes que lo componen: la narrativa, por un lado, que en este caso pasa por informar acerca de la primera experiencia sexual de los dos escolares, sus asientos de la sala cinematográfica balanceándose rítmicamente al unísono, mientras ven la película. Y por otro lado, la visual, localizada en las imágenes de la película proyectada, y que muestran al personaje interpretado por Sara Montiel en su vuelta al convento, después de un largo periplo. Si en los segmentos anteriores las referencias al cine y la fotografía eran una constante, en este otro el cine se convierte en auténtico protagonista, hasta el punto de que las imágenes incorporadas de *Esa mujer* desparraman (Seguin, 2009, pp. 177-178) por cada recodo de *La mala educación* la silueta de Sara Montiel, prefigurando incluso a Zahara, personaje central de “La visita”. Precisamente, esa silueta desparramada de Sara Montiel deviene en la semilla de la que germina el programa iconográfico sariano antes referido.

El padre Manolo no tardará en descubrir estos escarceos amorosos de Ignacio y Enrique, consiguiendo que este último sea expulsado del colegio. El hecho tiene lugar durante una de las clases de educación física, donde un cura, su voluminoso corpachón sentado en una silla, marca con voz potente el ritmo a seguir por los escolares en los distintos ejercicios: “uno, dos; uno, dos...; arriba, abajo; arriba, abajo...”. Formando parte de una de las diversas hileras compuestas por los alumnos alineados está Ignacio, cuya mirada inevitablemente se dirige hacia el exterior, donde vemos a Enrique abandonando el colegio para siempre. Un punto de vista picado subrayaba previamente la ubicación espacial de los escolares, dispuestos en una serie de líneas de perfecto trazo (fig. 11) que convierten el plano en un lugar geométrico similar en este sentido al definido por las barras de la ventana de la casa de Enrique Goded, justo cuando este comenzaba, recordémoslo, a leer el guion de “La visita”. De manera que si la puerta de entrada en la historia relatada en el guion de “La visita” venía dada por un plano de acusada componente geométrica (fig. 7), la geometría se convierte también en el elemento dominante del plano (fig. 11) que se constituye en puerta de salida de la

historia, como puede comprobarse en el plano siguiente, donde se retorna ya al presente, el año 1980, en un tránsito que en esta ocasión viene marcado por medio de sendos encadenados que transforman sucesivamente los rostros de Enrique e Ignacio mirándose en el colegio, durante la inesperada y dolorosa separación, en los rostros de Enrique e Ignacio –ahora Ángel– casi veinte años después, justo antes de este nuevo encuentro entre ellos, en la productora de Enrique. Aquella insalvable distancia del adiós, en el pasado, resulta ahora sorteada, en el presente, donde los dos amigos tienen ya el camino despejado para, finalmente, darse un abrazo.



Fig. 11

## 6. “La visita”: desenlace

Interesante operación de escritura, esta anterior, donde, mediante el encadenado que inscribe el paso del tiempo sobre el rostro de los dos amigos, el narrador cinematográfico participa del engaño de Ángel, y ello porque, como enseguida descubrirá Enrique, Ángel no es Ignacio, sino su hermano Juan, quien ahora, en su carrera como actor, se hace llamar Ángel. Aliándose así con

el personaje, el narrador principal miente, pues, al espectador<sup>4</sup>, quien por ello da por sentado en este punto que, como así lo ha dicho él mismo, y así lo cree –aunque con ciertas dudas– por el momento Enrique, Ángel es Ignacio. Mientras Enrique viaja a Galicia, al pueblo donde vive la madre de Ignacio, para recabar información, Ángel, en su intento de interpretar, en la adaptación al cine de “La visita”, el personaje de Zahara, visita a una doble de Sara Montiel con el fin de prepararse para ello. Además de confirmar hasta qué punto Sara Montiel prefigura, como adelantábamos, el personaje de Zahara, este proceder de Ángel motiva la introducción en el filme de un nuevo número de revista protagonizado por la violetera, en este caso a través de un travesti que la imita cantando *Maniquí*. Imágenes estas que, junto a las de la película *Esa mujer* y a las de la revista protagonizadas por Zahara, completan ya el programa iconográfico referido a los modos de presencia de Sara Montiel en el filme; programa que, al margen de su concurso narrativo –prácticamente nulo, por lo demás–, puede entenderse también como el homenaje de Almodóvar a quien fuera gran estrella del cine y de la canción española, sin duda la cara más barroca y sensual, en los tiempos de la dictadura franquista.

Por su parte Enrique visita a la madre de Ignacio, en un segmento que, a diferencia del anterior, trabaja más la componente narrativa que la visual, y donde Enrique averigua que el verdadero autor de “La visita” es Ignacio, así como que Ángel, llamado en realidad Juan, es el hermano de Ignacio. También conocerá que el relato de Ignacio consta de dos partes: una, la que transcurre en el año 1977, pertenece al ámbito de la ficción, mientras que la otra, la referida a los años sesenta, en el colegio, es real. Pues bien: movido por los deseos del verdadero Ignacio, Enrique decide finalmente llevar al cine “La visita”, si bien opta, a raíz de las informaciones conseguidas en Galicia, por cambiar su final, y ofrece a Ángel el papel de Zahara. Así lo explica el mismo Enrique, inesperadamente convertido en el narrador que da paso a la parte del filme que ahora comienza: mientras las imágenes lo muestran haciendo repetidamente el amor con Ángel, oímos su voz *over* en un discurso que finaliza así: “Me lancé al rodaje de ‘La visita’. Lo hice como homenaje a Ignacio

<sup>4</sup> De este modo, el narrador cinematográfico, haciéndose presente en el filme, burla el compromiso de verdad (Stam; Burgoyne y Flitterman-Lewis, 1999, pp. 124-126) con el narratario, vale decir, con el espectador, quien lo encarna, en el visionado del filme.



y para averiguar el enigma de Juan. Estábamos a punto de terminar el rodaje y su misterio permanecía intacto hasta que el último día recibimos una visita...”.

La voz *over* de Enrique invoca de este modo las imágenes de esa parte final apuntada del rodaje en las que vemos cómo el equipo de filmación lleva a cabo el registro cinematográfico de las imágenes correspondientes. Son, pues, estas últimas unas imágenes que tienen su origen en el texto literario “La visita”, mas ahora no invocadas a partir de la lectura del mismo, como en los casos anteriores, sino emanadas de su filmación. Pues bien, estas nuevas imágenes de “La visita” –que, por surgidas en el presente mismo en que son rodadas, no suponen cambio de formato–, introducen otra vez el año 1977, concretamente allí donde Zahara, en el marco de lo entonces leído por Enrique, trataba de chantajear al padre Manolo. En un momento dado de esta escena, ahora filmada, el padre Manolo, presa del sentimiento que lo embarga, no puede evitar decir a Zahara: “Yo quería a Ignacio”, en un plano que es yuxtapuesto a un primer plano de ese visitante al rodaje antes anunciado por el narrador, sus ojos vidriosos llevados por la emoción. Es así como el filme incorpora al verdadero padre Manolo, en cuyo rostro acabamos de ver lo por él vivido en ese tiempo pasado al que, a través del rodaje, acaba de *asomarse*.

La escena del filme segundo, esto es, la escena de “La visita” que está siendo rodada, concluye con el brutal estrangulamiento de Zahara a manos del cura de cuerpo voluminoso que dirigía los ejercicios gimnásticos de un fragmento anterior. La crueldad viene a unirse ahora al humor destilado por las palabras del mismo cura allí donde este, para justificar su acción criminal, expone que “Dios está de su parte”. Pero la escena del filme primero, la que da cuenta del proceso de rodaje, prosigue para mostrar, una vez concluida la filmación, cómo se desmonta el escenario, cómo los personajes se convierten en actores, cómo Zahara, ayudada por personal del equipo, se transforma en Ángel. Y es esta una transformación especial por cuanto a medida que el personaje de la Zahara que acaba de ser estrangulada va convirtiéndose en Ángel, embarga a este un llanto cada vez más desconsolado. Encontramos aquí una de las razones por las que *La mala educación* opta para la puesta en imágenes del fragmento anterior de “La visita” por una forma narrativa diferente, una forma que permite la inclusión de este llanto del personaje destinado a rendir cuentas de la permeabilidad de la frontera que separa ficción y realidad, y ello porque,

como el espectador podrá enseguida deducir, cuando le sea suministrada la información correspondiente, este llanto no es sino la consecuencia de haber experimentado Ángel, en la ficción, la muerte que él mismo infringió a su hermano Ignacio, en la vida real.

Constatamos así cómo las distintas formas narrativas barajadas por el relato en su narración de la historia están destinadas a la obtención de una máxima rentabilidad textual. Hasta el momento hemos analizado algunas de esas formas, concretamente las que ponen en imágenes cinematográficas las palabras del guion, “La visita”, texto que contiene en su interior otro del mismo título, habiendo verificado dos variedades: en una de ellas, las imágenes son producto de la invocación derivada de una lectura del guion; en la otra, las imágenes son producto de la *filmación* del guion. Ahora bien, aun cuando sus estatutos narrativos sean distintos, cada uno de ellos con una rentabilidad textual diferente, como hemos dicho, el filme finalmente no distingue entre unas imágenes y otras, pues ambas poseen, en lo que a su materialidad fílmica se refiere, idéntica presencia *física*<sup>5</sup>. En este sentido, las imágenes invocadas por la lectura de Enrique Goded pueden leerse como un *flash-forward*, en tanto son imágenes que se adelantan al rodaje del guion que luego va a tener lugar. Este modo de narrar por el que el relato salta continuamente del presente al pasado o al futuro, y viceversa, va creando progresivamente una perspectiva de los acontecimientos destinada a dar, como es frecuente en Almodóvar, una impresión de totalidad en la que es especialmente destacado todo lo que en esos acontecimientos y en sus protagonistas hay de relevante.

## 7. La visita del verdadero padre Manolo

Con la anterior puesta en imágenes del rodaje, “La visita”, el texto escrito por Ignacio y corregido por Enrique, se ha hecho carne cinematográfica. Pero la voz *over* que daba paso a las imágenes últimas del rodaje aludía a otra “visita”, una que, identificada ya durante el rodaje, va a convertirse en protagonista fundamental del segmento fílmico que ahora comienza. Se trata, como ya sabemos, del verdadero padre Manolo, ahora Manuel Berenguer, quien se

<sup>5</sup> El hecho de que el encuadre se reduzca en las imágenes invocadas no es sino una ayuda enunciativa destinada a orientar al espectador en el conglomerado de capas temporales convocadas en el arranque del filme.

dispone, en lo que sigue, a desentrañar, con su narración de la muerte real de Ignacio, el “enigma de Juan” anunciado por la voz *over* de Enrique. El filme ensaya así una nueva forma narrativa donde Berenguer adquiere el estatuto de personaje-narrador homodiegético por cuanto va a relatar a Enrique, que se convierte así en el correspondiente personaje-narratario, sus experiencias vividas en ese pasado. La irrupción de las imágenes invocadas por el personaje-narrador conlleva la desaparición de este, quien sin embargo reaparecerá en determinadas ocasiones, bien como voz *over*, bien haciéndose presente en la imagen, en cuyo caso su presencia detiene –lógicamente– el flujo de imágenes del pasado. Estas reapariciones, además de permitir al relato caracterizarse como relato relatado, están destinadas a llamar la atención sobre determinados hechos puntuales de la historia, resumirlos o destacar algunos aspectos de los mismos, contribuyendo así a la formulación y comprobación de las expectativas (Bordwell, 1996, pp. 35-37) que opera el espectador en el ejercicio de comprensión del *continuum* fílmico<sup>6</sup>.

Berenguer comienza su relato aludiendo a cómo, mientras trabajaba en una editorial, llegó hasta sus manos, poco más de tres años atrás, un manuscrito titulado “La visita” y escrito por Ignacio Rodríguez<sup>7</sup>. La voz *over* del narrador cede enseguida todo el protagonismo a las imágenes del pasado por ella invocadas: vemos entonces a Berenguer recibiendo una llamada de Ignacio, quien lo amenaza con denunciar los abusos de que fue objeto en el colegio, si no accede a visitarlo: “Recuerdo” –le dice Ignacio– “cada uno de los botones de su sotana clavándoseme en la columna vertebral”, palabras que mueven a Berenguer a visitar a Ignacio en su casa. Berenguer se encuentra así con Ignacio, ahora convertido en transexual *yonki*. Esta visión, por inesperada, trastorna en cierto modo a Berenguer, como se encarga de subrayar él mismo a través de su voz, que se filtra en las imágenes del pasado relatado, para dirigirse así a Enrique: “Aquel no era el Ignacio que conocimos tú y yo”. Mas,

<sup>6</sup> Esta forma narrativa volverá a ser trabajada con nuevos matices en *Los abrazos rotos*, allí donde Harry (Lluís Homar) relata a Diego (Tamar Novas) la historia de la relación mantenida con su madre (Poyato, 2013, pp. 99-110).

<sup>7</sup> Se trata del mismo texto que Ángel, haciéndose pasar por Ignacio, llevaba a Enrique al comienzo del filme. Y es que en *La mala educación* tanto personajes como objetos están *desdoblados*.

por encima del personaje-narrador, el narrador cinematográfico almodovariano se vale de la operación anterior para llamar la atención, en especial si tenemos en cuenta su sensibilidad hacia las metamorfosis operadas en el cuerpo, sobre la transexualidad del personaje. Mostrada esta, las imágenes siguientes prosiguen con el *flash-back* allí donde Ignacio, valiéndose del acoso y abusos a los que fue sometido, trata de chantajear a Berenguer.

La parte ficcional de “La visita”, analizada más arriba, encuentra así un paralelo en la vida real, en este episodio relatado por Berenguer: al igual que en el relato de ficción, Ignacio, allí Zahara, chantajeaba al padre Manolo; en la vida real, Ignacio chantajea al padre Manolo, aquí Berenguer. Pero, a diferencia de la ficción, no es Ignacio, allí Zahara, quien acude a visitar al padre Manolo, sino que es el padre Manolo, ahora Berenguer, quien acude a visitar a Ignacio. Llama también la atención, en este juego dialéctico entre realidad y ficción desplegado por el filme, que mientras que Zahara se hacía pasar, a los ojos del padre Manolo, por hermano de Ignacio, siendo Ignacio; Ángel se hizo pasar, ante Enrique Goded, por Ignacio, siendo en realidad su hermano.

Pero, a diferencia de la ficción, aparece ahora, en la vida real, un tercero en la relación entre Ignacio y Berenguer: Juan, el hermano de Ignacio. Su aparición en escena va asociada a una nueva irrupción del narrador en este caso interrumpiendo el flujo de imágenes del *flash-back* para, haciéndose presente en la imagen, formular con sorna a Enrique: “¿Prefieres que le llame Juan o Ángel?”. Si por un lado esta interrupción del relato de Berenguer está destinada a marcar la importancia de la presencia de Juan, por otro alude al *desdoblamiento* de este, núcleo a su vez del misterio que Enrique quiere descifrar. Prosigue enseguida Berenguer –ahora como voz *over* acompañando las imágenes del pasado– cómo conquistó a Ángel con regalos, entrando en detalles acerca de cómo engañaba a su mujer para poder estar con él, acontecer este que lleva al narrador a irrumpir de nuevo en la imagen, deteniendo su relato: un primer plano muestra entonces la cara de Berenguer, la barba desaliñada, mientras se dirige a Enrique, sus palabras entremezcladas con la risa y una tos que intenta reprimir en vano: “Imagino que esto no te interesa”; “No, en absoluto”, se apresura a decir Enrique, añadiendo: “¿Cómo murió Ignacio?”.



Puede constatarse cómo, formulada la expectativa, el filme demora su resolución, por mucho que el narratario, Enrique, apremie a ello al narrador con sus demandas: “¿Quiere decirme, por favor, cómo murió Ignacio?”. El *flash-back* prosigue entonces con nuevos acontecimientos relatados por Berenguer, quien refiere la cámara super-8 que compró a Ángel, lo que permite, con motivo de la puesta en funcionamiento de la cámara, la aparición de nuevas imágenes intradieéticas: imágenes improvisadas de ambos personajes desnudándose irrumpen entonces en el filme durante el proceso de su filmación<sup>8</sup>. Finalmente, Berenguer se dispone a relatar cómo prepararon la muerte de Ignacio, no sin antes advertir a Enrique que fue una muerte no tan violenta como la filmada en el rodaje de “La visita”, motivo que sirve de pretexto para que Berenguer interrumpa nuevamente el flujo de imágenes del pasado, interpelando en este caso al narratario para interesarse por la escena del rodaje:

Berenguer: “¿Cómo se te ocurrió?”.

Enrique: “Lo hice cuando me enteré de que Juan había muerto”.

Berenguer: “¿Te lo contó Juan?”.

Enrique: “No, lo descubrí yo mismo”, y apremia: “¿Quiere decirme cómo ocurrió?”.

Esta conversación entre Berenguer y Enrique, cuya información ya conocíamos, contribuye a demorar una vez más un desenlace hacia el que definitivamente se encaminan ya las imágenes siguientes, donde vemos a Ángel y Berenguer en el museo de gigantes y cabezudos ultimando los detalles del crimen (fig. 12): la presencia de las gigantescas caras esbozando una sonrisa preside el fragmento, en una escenografía manierista<sup>9</sup>, propiamente hitchcockiana. Pero a diferencia de Hitchcock, en cuyo cine los personajes permanecen ajenos —o cuando menos mudos— en relación al marco

<sup>8</sup> Además de la forma narrativa en su conjunto, *Los abrazos rotos* trabaja también las dos modalidades de imágenes intradieéticas de *La mala educación*: las emanadas de un rodaje convencional, en aquel caso *Chicas y maletas*, y las filmadas por una cámara portátil, allí la manejada por Ray X (Rubén Ochandiano).

<sup>9</sup> La diferencia de escalas entre unas caras y otras, las de los cabezudos y las de los personajes, así lo corroboran.

escenográfico, Almodóvar hace consciente al personaje de la escenografía, y así, a las palabras de Ángel preguntándose acerca del porqué se ríen los cabezones, Berenguer responde: “se ríen de nosotros, o al menos de ríen de mí”, palabras que cierran así el paso a la intervención activa del espectador, en su lectura del filme.



Fig. 12

Prosigue el segmento con imágenes de Ignacio escribiendo a máquina: “Querido Enrique: creo que lo conseguí”, texto que es interrumpido justo aquí como consecuencia de la visita de Berenguer, que acude con la droga asesina. Al poco, cuando ya Berenguer ha abandonado la estancia, la cabeza de Ignacio cae inerte sobre el teclado de la maquina de escribir golpeando un puñado de teclas cuyos correspondientes moldes tintan entonces el papel. En paralelo, Berenguer y Ángel se meten en el cine, lo que posibilita que, a la salida, la cámara focalice los carteles enmarcados de tres películas, *Double indemnity* (*Perdición*, Billy Wilder, 1944); *La bête humaine* (*La bestia humana*, Jean Renoir, 1938) y *Thérèse Raquin* (*Teresa Raquin*, Marcel Carné, 1953), en un notable plano que viene, sobre todo, a sancionar las palabras de Berenguer al abandonar la sala cinematográfica: “Parece que todas las películas hablan de nosotros”.

Pero sin duda el plano más atractivo de este amplio segmento es aquel que muestra a Berenguer despidiéndose de Ángel, a las puertas del cine: su rostro

desfigurado por el silencioso llanto y por la intensa lluvia que cae sobre él (fig. 13), es sin duda la imagen más patética que sobre el dolor ha construido el cine de Almodóvar. Imagen que, por lo demás, encuentra una filiación visual –no narrativa– en *Los puentes de Madison* (*The Bridges of Madison County*, Clint Eastwood, 1995) allí donde Robert Kincaid (Clint Eastwood) aguardaba, también bajo una intensa lluvia que calaba y desfiguraba su rostro, la decisión trascendental, por mucho que él la hubiera ya adivinado, de Francesca (Meryl Streep).



Fig. 13

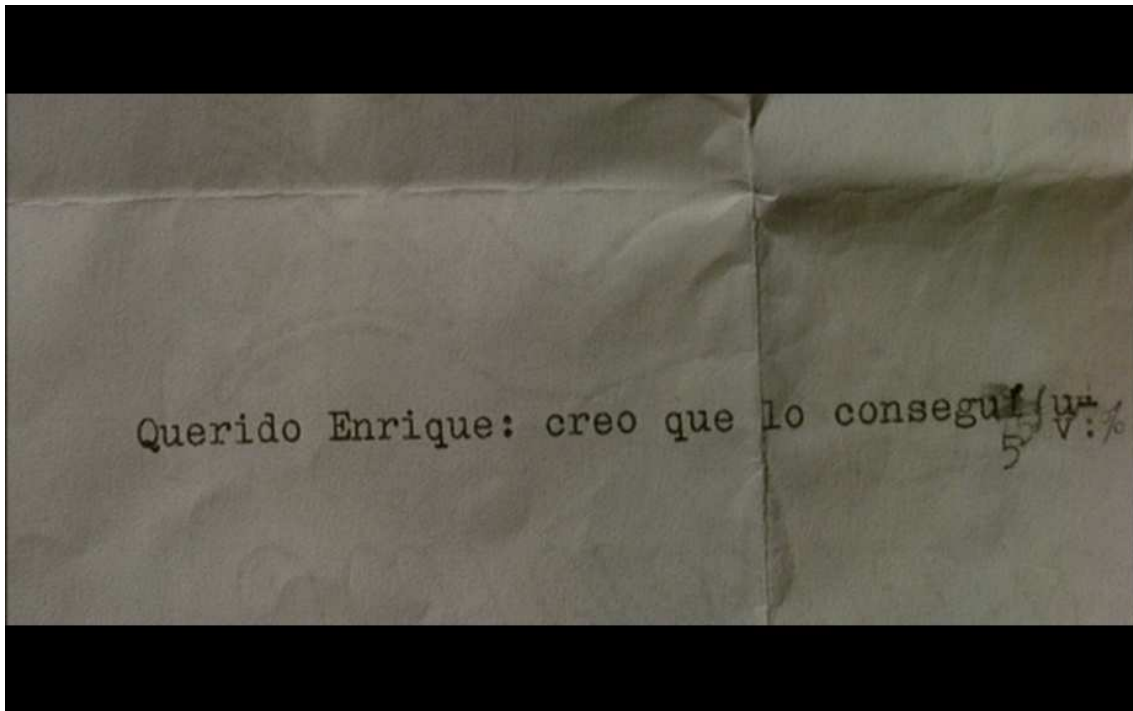


Fig. 14

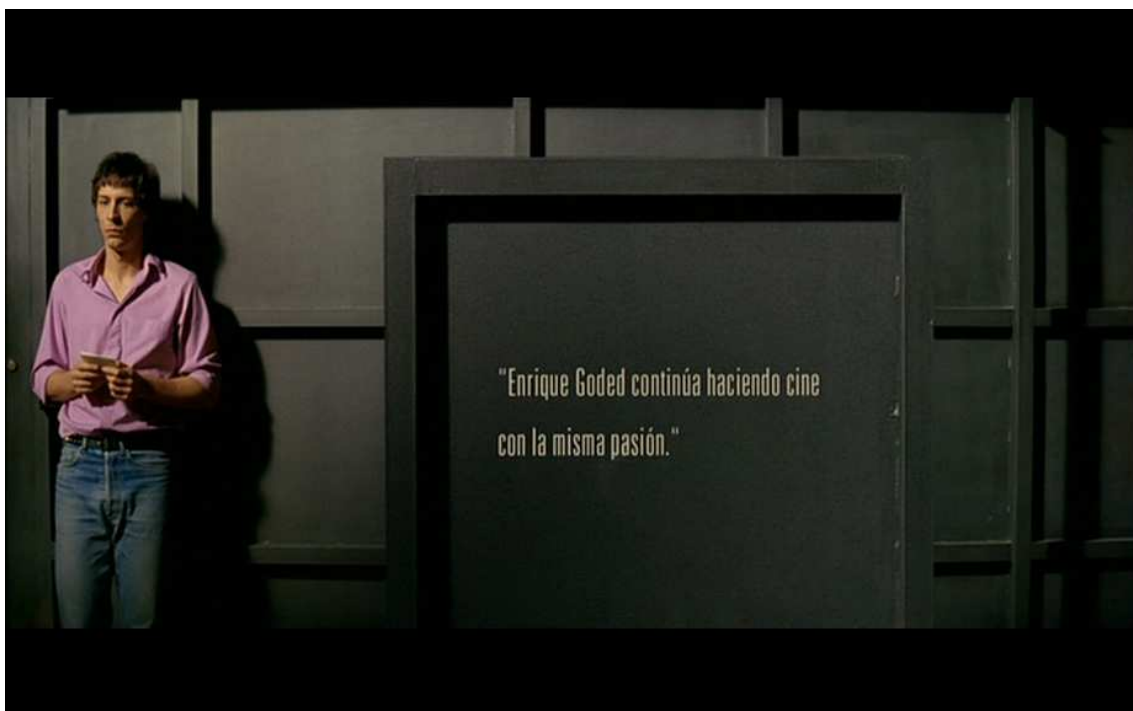


Fig. 15

Tras las imágenes del cuerpo inerte de Ignacio, su rostro caído sobre el teclado de la máquina de escribir, que ponen fin al relato de Berenguer, el plano siguiente nos devuelve bruscamente al presente: vemos entonces a Enrique abandonando el despacho a toda prisa, huyendo tanto de Berenguer como de Ángel. Poco después, hacia el final de la escena donde Ángel pide



explicaciones a Enrique acerca de esa huida anterior, en una conversación que vuelve a insistir en datos e informaciones ya sabidas o adivinadas<sup>10</sup>, aquel hace entrega a este de un folio doblado en el que puede leerse (fig. 14): “Querido Enrique: creo que lo conseguí (a continuación de la í se agrupan desordenadamente una serie de dígitos sin sentido)”. Es este el último texto que escribió Ignacio, un texto en el que está recogida, en esos dígitos finales, la huella misma del momento de la muerte del personaje, allí donde su cabeza, ya inerte, golpeaba el teclado de escribir.

Luego, justo antes de los créditos finales, un plano de composición de nuevo acusadamente *geometrizada* (fig. 15) orilla a Enrique para abrir hueco a una serie de cartelas, entre ellas: “Enrique Goded continúa haciendo cine con la misma pasión”, información que emana ahora directamente del enunciador cinemático, aquel que, por encima de todas las voces del relato, gobierna el filme. Un enunciador que, congelando y arrinconando al personaje, se hace presente en este final para, según hemos podido leer en las otras cartelas referidas a Ángel Andrade y Berenguer, hacer constar que habla desde un presente que es el del tiempo de producción de la película.

## 8. Final

Es así como el narrador cinemático se hace presente en la imagen para hablar desde el más riguroso presente, el año 2004, e introducir un pasado, los años ochenta, que, primero con motivo de un texto literario titulado “La visita”, y después con motivo de la aparición del señor Berenguer, daría paso a su vez a otro pasado, el año 1977, un tiempo que, con motivo ahora de otro texto literario también llamado “La visita”, introducía finalmente otro pasado anterior, los años sesenta. Tales son las capas temporales con las que el filme, valiéndose para ello de las distintas posibilidades que brinda la puesta en imágenes de un texto literario, ha estructurado el relato. Capas temporales que a su vez están comandadas por narradores delegados de ese narrador cinemático que gobierna el discurso desde un presente ubicado, como se ha dicho, en el año 2004. Así, la capa temporal de los años ochenta no tiene voz

<sup>10</sup> Los dramas almodovarianos suelen ser redundantes, en especial en sus segundas partes, en un intento de facilitar al espectador la información narrativa hasta en sus detalles menores.

narradora explícita, tan solo Enrique desempeña esta función ocasionalmente, en concreto para adelantar el enigma que justifica el fragmento posterior. Por su parte, el año 1977 tiene dos voces narradoras: Ignacio, que relata una ficción que es puesta en imágenes por Enrique; y el Sr. Berenguer, que relata la realidad invocando él mismo las imágenes correspondientes; relatos que, como se ha visto, ponen al descubierto interesantes concomitancias entre el mundo de la ficción y el de la realidad. Finalmente, los años sesenta tienen como voz narradora a Ignacio, que relata una realidad en esta ocasión puesta en imágenes por la lectura que el padre Manolo hace de “La visita” segunda. Pues bien, los saltos, a veces sin solución de continuidad, entre estas capas temporales anteriores definen la forma narrativa de *La mala educación*, un relato que busca generar así unos perfiles poliédricos de los personajes destinados a capturar todo lo que en ellos hay de sustancial.

## 9. Bibliografía

- Almodóvar, P. (2004): *Scénario bilingue La mauvaise education*. Paris: Cahiers du cinema.
- Allinson, M. (2003): *Un laberinto español. Las películas de Pedro Almodóvar*. Madrid: Ocho y medio.
- Bordwell, D. (1996): *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- Gaudreault, A. y Jost, F. (1995): *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- Polimeni, C. (2004): *Pedro Almodóvar y el kitsch español*. Madrid: Campo de ideas.
- Poyato, P. (2012): “Referencias intertextuales de *Carne trémula* (Almodóvar, 1997)”. En *Zer*, número 32, volumen 17, pp. 121-138.
- (2013): “La voz narrativa: modalidades de narrador en *Los abrazos rotos* (Almodóvar, 2009)”. En *Revista Comunicación*, número 11, volumen 1, pp. 99-110.
- (2014): “La escritura del almodrama”. En Poyato, Pedro (editor): *El cine de Almodóvar. Una poética de lo trans*. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, pp. 99-126.

Seguin, J-C. (2009): *Pedro Almodóvar, o la deriva de los cuerpos*. Murcia: Filmoteca Regional, Tres Fronteras ediciones.

Strauss, F. (2001): *Conversaciones con Pedro Almodóvar*. Madrid: Akal.

Stam, R.; Burgoyne, R. y Flitterman-Lewis, S. (1999): *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona: Paidós.

Zurián, F. y Vázquez, C. (2005): "Almodóvar: el cine como pasión". En *Actas del Congreso Internacional "Pedro Almodóvar"*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.